– BACH –
The Six Motets
THE SIXTEEN
HARRY CHRISTOPHERS
hyperion

Johann Sebastian BACH

(1685–1750)

The Six Motets

THE SIXTEEN

sopranos TESSA BONNER†, RUTH DEAN, SALLY DUNKLEY, PATRICIA FORBES†, NICOLA JENKIN, MARY SEERS

altos RUTH GLEAVE, PHILIP NEWTON, CHRISTOPHER ROYALL† ‡, PENNY VICKERS

tenors PETER BURROWS, PHILIP DAGGETT, MARK PADMORE‡, NICOLAS ROBERTSON

basses SIMON BIRCHALL‡, CHRISTOPHER HODGES, TIMOTHY JONES, CHRISTOPHER PURVES

† SSA trio 12
‡ ATB trio 16

cello JANE COE
violone AMANDA MACNAMARA
theorbo ROBIN JEFFREY
organ PAUL NICHOLSON

conductor HARRY CHRISTOPHERS

Komm, Jesu, komm! BWV229 [9'15]

1 Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde [7'39]
2 Drum schließ ich mich in deine Hände [1'36]

Lobet den Herrn BWV230 [6'40]

3 Lobet den Herrn, alle Heiden [5'10]
4 Halleluja [1'30]

5 **Fürchte dich nicht** BWV228 [8'32]

Der Geist hilft unser Schwachheit auf BWV226 [7'54]

6 Der Geist hilft unser Schwachheit auf [4'05]
7 Der aber die Herzen forschet, der weiß [2'09]
8 Du heilige Brunst, süßer Trost [1'40]

Jesu, meine Freude BWV227 [21'53]

9 Jesu, meine Freude [1'15]
10 Es ist nun nichts Verdammliches an denen [2'45]
11 Unter deinem Schirmen [1'32]
12 Denn das Gesetz des Geistes [0'54]
13 Trotz dem alten Drachen [2'09]
14 Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich [3'26]
15 Weg mit allen Schätzen! [1'15]
16 So aber Christus in euch ist [2'11]
17 Gute Nacht, o Wesen [3'33]
18 So nun der Geist des, der Jesum von dem Toten [1'22]
19 Weicht, ihr Trauergeister [1'27]

Singet dem Herrn ein neues Lied BWV225 [13'53]

20 Singet dem Herrn ein neues Lied [4'57]
21 Wie sich ein Vater erbarmet [4'59]
22 Lobet den Herrn in seinen Taten [3'57]

CONTENTS

ENGLISH *page 4*
Sung texts and translation *page 7*

DEUTSCH *Seite 12*
Gesangstexte und Übersetzung *Seite 15*

FRANÇAIS *page 18*

WHEN BACH wrote his motets in the 1720s he was heir to a tradition that was about five hundred years old. The word 'motet', derived from the French *mot*, was coined in the thirteenth century to describe the pieces that resulted when words, usually secular in character, were added to the melismatic upper parts of passages of organum—the earliest type of polyphonic Western music. It was not until the sixteenth century that the motet became the central genre of church music, and was developed in classic form. By then the plainsong cantus firmus, the foundation of the medieval motet, had largely given way to the technique of imitation: each phrase of the text was set to, and illustrated by, its own passage of counterpoint, beginning with a series of entries which might or might not be derived from plainsong. The points of counterpoint, as they were called, were normally unrelated to one another, so the structure was determined by the text, not the music. The genre was also defined to some extent by the fact that it was essentially music for unaccompanied choir—though the voice parts of Renaissance motets were frequently doubled or taken over by instruments.

To understand the history of the Baroque motet we need to understand how the word was used at the time. In one sense it was used for any piece of church music that fulfilled the former liturgical function of the motet—as the major musical item in the Proper of the Mass (the texts that changed according to the day), or its equivalent in the Protestant liturgies. Thus Bach referred to his 'Gott ist mein König' as a 'motetto', even though we would call it a cantata (it is No 71) and his contemporaries would have thought of it as a 'concerto'—that is, a concerted piece for voices and instruments. The vocal concerto was, of course, originally merely a type of motet that used solo voices, obbligato instruments and continuo instead of a polyphonic choir. But by Bach's time the word 'motet' was normally associated with works that preserved some or all of the features of the *stile antico*. They were often performed with continuo and with instrumental doubling, but they did not normally have obbligato instrumental parts. They frequently preserved the polychoral idiom of the late sixteenth century. And, most important, they were still written mainly as a succession of unrelated points of counterpoint, though Bach and his contemporaries often introduced more modern structural elements, such as fugal technique or the ritornello plan.

In Bach's time at St Thomas's Church in Leipzig, Latin motets were required each Sunday for the beginning of morning service and for Vespers, but Bach was content to use works from the seventeenth-century repertory; he evidently preferred to concentrate his energy on the central musical items of the Lutheran morning service, the vocal concerto or cantata. Ernst Ludwig Gerber reportedly heard a fine double-choir Latin motet by Bach sung at the Christmas service at St Thomas's in 1767, but only German motets by him survive today, and most if not all of them were written for special occasions outside the regular liturgy.

Modern scholarship recognizes the six motets on this recording as the only authentic Bach motets (apart from the chorale setting 'O Jesu Christ, mein Lebens Licht', which has obbligato instrumental parts), though there are several doubtful works, and a good case has recently been made that the famous eight-part setting of 'Ich lasse dich nicht', long attributed to Johann Christoph Bach (1642–1703), is actually an early work by Johann Sebastian. The earliest of the six is probably the five-part setting of **Jesu, meine Freude**, written, it has been suggested, for the funeral service of the wife of the Leipzig postmaster, Johanna Maria Kees, on 18 July 1723. It is also by far the longest and the most complex in its layout. It uses the popular chorale by the poet Johann Franck and the composer Johann Crüger, first published in 1653, but with free passages, added between the six verses, setting words from Romans 8, verses 1, 2, 9, 10 and 11. The result is an ingenious symmetrical structure, typical of the mature Bach. The eleven movements are of three types: settings of the choral tune and text (Nos 1, 3, 7, 11), free settings of the chorale text (Nos 5 and 9), and settings of the added text (Nos 2, 4, 6, 8 and 10). They are grouped around the fugue No 6; Nos 1 and 11 use the

same music; Nos 2 and 10 have material in common; and Nos 3–5, a chorale, a trio and a free aria-like movement, have their counterparts in Nos 7–9.

Next in seniority, it seems, comes the eight-part **Fürchte dich nicht**, which has been assigned to the funeral service of the wife of another Leipzig official, Stadthauptmann Winkler, on 4 February 1726. The work is in two movements. The first, a setting of Isaiah 41, verse 10, uses a modernized version of the late sixteenth-century polychoral style, with the two choirs answering and combining largely in block chords. Exactly half way through the work the text changes to Isaiah 43, verse 1, set to a three-part chromatic fugue sung by the combined lower voices of the two choirs, which then supports two verses of Paul Gerhardt's hymn 'Warum sollt ich mich denn grämen', given out as a cantus firmus by the combined sopranos. Of the six Bach motets, this is the one most closely related in style to the motets of the earlier members of his family; indeed, it has exactly the same formal scheme as the eight-part setting of 'Fürchtet euch nicht' by Johann Michael Bach (1648–94), a work that Bach would have known from a copy in the archive of his family's compositions, which he helped to assemble.

The eight-part **Komm, Jesu, komm!** is also steeped in seventeenth-century tradition. The text, a paraphrase of John 14, verse 6 ('I am the way, the truth and the life: no man cometh unto the Father but by me') was written by the Leipzig poet Paul Thymich, and was originally set by Johann Schelle, a predecessor of Bach at St Thomas's, for the funeral of Rector Jakob Thomasius on 14 September 1684; the occasion for which Bach set the text is not known. Schelle's work, a simple aria, was later published, and it was probably from this source that Bach took the text, though the settings are unrelated. Bach uses the first and last verses of Thymich's poem; the first is set in the traditional polychoral motet style, with several changes of time and pace; the second is headed 'Aria' and is a simple four-part setting of a minuet-like melody that seems to be by Bach himself—it is not unlike his best-known chorale, 'Dir, dir, Jehova, will ich singen'.

The eight-part **Der Geist hilft unser Schwachheit auf** is the only motet of the six that can be assigned with certainty to a particular occasion: it was written for the funeral of J H Ernesti, Rector of St Thomas's School, on 24 October 1729. Its structure is not unlike that of 'Komm, Jesu, komm!' in that it divides into two movements: the first, subdivided into three contrasted sections marked by changes of time, is a setting of Romans 8, verses 26 and 7, while the second is a simple setting of verse 3 of Luther's chorale 'Komm, Heiliger Geist, Herre Gott'. The musical style, however, is much more modern. The first section of the first movement, for instance, is in the polychoral motet style, but uses a lively $\frac{3}{8}$ metre and has a main theme that returns in fragments in the manner of a concerto ritornello theme. A set of original doubling instrumental parts, for strings and woodwind, survives for this work, but it is recorded here just with continuo.

The remaining two motets can hardly, from the character of their texts, be funeral works, though nothing is known for sure about the occasions for which they were written. Indeed, doubt has been cast on the authenticity of the four-part **Lobet den Herrn**, a setting of the short Psalm 117, for the earliest source is a Breitkopf edition of 1821. But it is difficult to see who else could have written such a vigorous, compact yet expansive work, cast in true motet style as a series of contrapuntal points within one long movement, to which is appended a contrasted triple time Alleluia.

There is no doubt about the authenticity of the eight-part **Singet dem Herrn ein neues Lied**. It dates perhaps from the New Year 1727, and is a setting of words from Psalm 149, verses 1–3 and Psalm 150, verses 2 and 6, separated by a chorale movement based on verse 3 of the chorale 'Nun lob, mein Seel' in Choir 2, which is answered in Choir 1 by a free setting of a chorale text related to 'O Ewigkeit, du Donnerwort'. The three-movement structure of the work suggests that Bach thought of it as a sort of choral concerto, and this is borne out by the mighty first movement, which is laid out in the ritornello plan: statements of the theme in each of the main keys visited are separated by modulating episodes. This was this piece that Mozart heard during his famous visit to St Thomas's Leipzig in 1789, as reported by Friedrich Rochlitz:

> Hardly had the choir sung a few measures when Mozart sat up, startled; a few measures more and he called out: 'What is this?' And now his whole soul seemed to be in his ears. When the singing was finished he cried out, full of joy: 'Now, there is something one can learn from!'

And learn from it Mozart certainly did, as his Requiem shows.

PETER HOLMAN © 1990

Komm, Jesu, komm!

1 Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,
Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,
Ich sehne mich nach deinem Friede;
Der saure Weg wird mir zu schwer!
Komm, komm, ich will mich dir ergeben;
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

Come, Jesu, come, my flesh is weary,
my strength is fading fast,
and I long for thy peace;
the thorny path is too hard for me!
Come, come, I will yield myself to thee;
thou art the way, the truth and the life.

2 Drum schließ ich mich in deine Hände
Und sage, Welt, zu guter Nacht!
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
Ist doch der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
Weil Jesus ist und bleibt der wahre Weg zum Leben.

So I give myself into thy hands,
and bid goodnight to you, O world!
Though the course of my life hastens to its end,
the spirit is truly ready.
Let it dwell with its creator,
since Jesus is and ever shall be the true way to life.

PAUL THYMICH (1656–1694), 1684

Lobet den Herrn

3 Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker!
Denn seine Gnade und Wahrheit
waltet über uns in Ewigkeit.

Oh praise the Lord, all ye nations. Praise him, all ye people!
For his merciful kindness is great toward us
and the truth of the Lord endureth for ever.

4 Halleluja.

Alleluia. PSALM 117

Fürchte dich nicht

5 Fürchte dich nicht, ich bin bei dir;
weiche nicht, denn ich bin dein Gott!
Ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch
die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

Fear not, for I am with thee;
be not dismayed, for I am thy God!
I will strengthen thee, yea I will help thee; yea I will uphold thee
with the right hand of my righteousness. ISAIAH 41: 10

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöset,
ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein.

Fear not, for I have redeemed thee;
I have called thee by thy name; thou art mine. ISAIAH 43: 1

Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden,
Du bist mein, ich bin dein,
Niemand kann uns scheiden.
Ich bin dein, weil du dein Leben
Und dein Blut mir zugut in den Tod gegeben.
Du bist mein, weil ich dich fasse
Und dich nicht, o mein Licht,
Aus dem Herzen lasse.
Lass mich hingelangen,
Da du mich und ich dich
Lieblich werd umfangen.

Lord my shepherd, source of all joys,
thou art mine, I am thine,
none can part us.
I am thine, because thou gavest thy life
and thy blood for my sake, and embraced death.
Thou art mine, because I hold thee
and will never let thee, O my light,
leave my heart.
Let me reach the place
where I shall embrace thee
and thou me in all eternity.

PAUL GERHARDT (1607–1676), 1653

Der Geist hilft unser Schwachheit auf

6 Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
denn wir wissen nicht, was wir beten sollen,
wie sich's gebühret; sondern der Geist selbst vertritt
uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen.

Likewise the Spirit also helpeth our infirmities,
for we know not what we should pray for as we ought,
but the Spirit itself maketh intercession for us
with groanings which cannot be uttered. ROMANS 8: 26

7 Der aber die Herzen forschet, der weiß,
was des Geistes Sinn sei; denn er vertritt
die Heiligen nach dem, was Gott gefället.

And he that searcheth the hearts knoweth
what is the mind of the Spirit, for he maketh intercession
for the saints according to the will of God. ROMANS 8: 27

8 Du heilige Brunst, süßer Trost,
Nun hilf uns, fröhlich und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben,
Die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit
Und stärk des Fleisches Blödigkeit,
Dass wir hier ritterlich ringen,
Durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja.

MARTIN LUTHER (1483–1546), 1524

Heavenly fire, sweet consolation,
help us now, so that joyfully and confidently
we may faithfully serve thee,
and not be deflected by sadness.
O Lord, prepare us through thy power
and strengthen the reluctant flesh,
so that we shall fight valiantly,
and pass through death and life to thee.
Alleluia.

Jesu, meine Freude

9 Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebers werden.

JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

Jesu, my joy,
my heart's repose,
Jesu, my treasure,
oh, how ceaselessly
my fainting heart
longs for thee!
Lamb of God, my bridegroom,
no one on earth
is dearer to me.

10 Es ist nun nichts Verdammliches an denen,
die in Christo Jesu sind,
die nicht nach dem Fleische wandeln,
sondern nach dem Geist.

There is therefore now no condemnation
to them which are in Christ Jesus,
who walk not after the flesh,
but after the Spirit. ROMANS 8: 1

11 Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.
Lass den Satan wittern,

Protected by thee,
I am free from the raging
of all enemies.
Let Satan thunder,

Lass den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.
JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

let the fiend threaten,
Jesus is my aid.
Even though thunder and lightning rage,
even though sin and hell terrify me;
Jesus will protect me.

12 Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet
in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von
dem Gesetz der Sünde und des Todes.

For the law of the Spirit of life
in Christ Jesus hath made me free
from the law of sin and death. ROMANS 8: 2

13 Trotz dem alten Drachen,
Trotz des Todes Rachen,
Trotz der Furcht dazu!
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh' hier und singe,
In gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd' und Abgrund muss verstummen,
Ob sie noch so brummen.
JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

Defy the old dragon,
defy the jaws of death,
defy fear as well!
Rage, O world, and quake,
here I stand, singing
in perfect peace.
The might of God protects me;
earth and abyss shall be silent,
however much they roar.

14 Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich,
so anders Gottes Geist in euch wohnet.
Wer aber Christi Geist nicht hat,
der ist nicht sein.

But ye are not in the flesh, but in the Spirit,
if it be that the Spirit of God dwell in you.
Now if any man have not the Spirit of Christ,
he is none of his. ROMANS 8: 9

15 Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewusst!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
Soll mich, ob ich viel muss leiden,
Nicht von Jesu scheiden.
JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

Away with all earthly treasure,
thou art my delight,
Jesu, my joy!
Away, vainglories,
I will not listen to you,
I want none of you!
Grief, distress, cross, shame and death,
however much I suffer,
shall not part me from Jesus.

16 So aber Christus in euch ist,
so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen;
der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.

And if Christ be in you,
the body is dead because of sin;
but the Spirit is life because of righteousness. ROMANS 8: 10

17 Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällst du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Komm nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben.

JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

Goodnight, O being,
which has chosen the world,
you do not please me.
Goodnight, sins,
stay far behind me,
do not rise into the light!
Goodnight, pride and vain glory!
And to you, life of iniquity,
a special goodnight.

18 So nun der Geist des, der Jesum von dem Toten auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch derselbige, der Christum von den Toten auferwecket hat, eure sterbliche Leiber lebendig machen um des willen, dass sein Geist in euch wohnet.

But if the Spirit of him that raised up Jesus from the dead dwell in you, he that raised up Christ from the dead shall also quicken your mortal bodies by his Spirit that dwelleth in you. ROMANS 8: 11

19 Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muss auch ihr Betrüben
Lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

Give way, you spirits of sadness,
for the King of joy,
Jesus, is entering in.
Those who love God
must accept even their sadness
as pure delight.
Though I suffer mockery and derision here,
yet even in my grief shall thou,
Jesu, remain my joy.

Singet dem Herrn ein neues Lied

20 Singet dem Herrn ein neues Lied;
die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem König.
Sie sollen loben seinen Namen im Reihen;
mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen.

Sing to the Lord a new song,
and his praise in the congregation of saints.
Let Israel rejoice in him that made him.
Let the children of Zion be joyful in their King.
Let them praise his name in the dance; let them sing praises unto him with the timbrel and harp. PSALM 149: 1–3

21 Wie sich ein Vater erbarmet über seine junge Kinderlein,
So tut der Herr uns allen, so wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arm Gemächte, Gott weiß, wir sind nur Staub,
Gleichwie das Gras vom Rechen, ein Blum und fallend Laub.
Der Wind nur drüber wehet, so ist es nicht mehr da,
Also der Mensch vergehet, sein End das ist ihm nah.

JOHANN GRAMANN (1487–1541), 1530

As a father is merciful to his little children,
so is the Lord to us all, as long as we are obedient and pure.
He knows our frailty, God knows we are but dust,
as the grass and flower and foliage, falling under the rake.
Let but the wind breathe over it and it is gone.
Thus man passes away, his end is at hand.

Gott, nimm dich ferner unser an,
Denn ohne dich ist nichts getan
Mit allen unsern Sachen.
Drum sei du unser Schirm und Licht,
Und trügt uns unsre Hoffnung nicht,
So wirst du's ferner machen.
Wohl dem, der sich nur steif und fest
Auf dich und deine Huld verlässt.

22 Lobet den Herrn in seinen Taten,
lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. Halleluja!

O Lord, continue to care for us,
for without thee all our striving
comes to nothing.
Be then our shield and light,
and if our hope does not deceive us,
thou shall continue to be so.
Happy is he who, without wavering,
puts his trust in thee and thy bounty.

Praise the Lord for his mighty acts.
Praise him according to his excellent greatness! Let everything that hath breath praise the Lord. Alleluia! PSALM 150: 2, 6

Recorded on 24–26 April 1989
Recording Engineer ANTONY HOWELL
Recording Producer MARK BROWN
Executive Producers CECILE KELLY, EDWARD PERRY
℗ Hyperion Records Limited, London, 1990
© Hyperion Records Limited, London, 2014
(Originally issued on Hyperion CDA66369)

Front illustration: *Interior of St Gommar, Lierre* (1850) by David Roberts (1796–1864)
Reproduced by permission of The Trustees, The Wallace Collection, London

BACH Die sechs Motetten

ALS BACH in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts seine Motetten schrieb, reihte er sich in eine Tradition ein, die seit etwa fünf Jahrhunderten bestand. Das Wort „Motette“ stammt vom französischen „mot“ („Wort“) und wurde im 13. Jahrhundert geprägt, um die Stücke zu bezeichnen, die entstanden, wenn die melismatischen Oberstimmen in Organum-Passagen—die früheste Form von Mehrstimmigkeit im Abendland—mit zumeist weltlichen Texten unterlegt wurden. Jedoch wurde die Motette erst im 16. Jahrhundert zu einem zentralen Genre in der Kirchenmusik und entwickelte sich dann in klassischer Weise weiter. Inzwischen hatte der einstimmige Cantus firmus, die Grundlage der mittelalterlichen Motette, im Großen und Ganzen der Imitationstechnik Platz gemacht: jede Textphrase wurde mit ihrer jeweils eigenen Kontrapunktpassage vertont und illustriert und begann mit einer Reihe von Einsätzen, die vom Gregorianischen Choral abstammen konnten. Diese Kontrapunkte waren normalerweise nicht weiter miteinander verbunden, so dass die Struktur vom Text und nicht der Musik bestimmt wurde. In gewisser Weise definierte sich das Genre auch dadurch, dass es im Wesentlichen unbegleitete Chormusik war—obwohl die Singstimmen der Renaissance-Motetten oft von Instrumenten verdoppelt oder übernommen wurden.

Um die Geschichte der barocken Motette richtig verstehen zu können, muss man wissen, wie der Terminus zu jener Zeit gebraucht wurde. Einerseits wurde er für jegliches kirchenmusikalisches Stück verwendet, das die ursprüngliche liturgische Funktion der Motette erfüllte—als wichtigster musikalischer Bestandteil des Messpropriums (die Texte, die sich je nach Anlass änderten), beziehungsweise als entsprechendes Gegenstück in den protestantischen Liturgien. Daher bezeichnete Bach sein Werk „Gott ist mein König“ als „Motetto“, obwohl man es heute als Kantate einstufen würde (es handelt sich dabei um Nr. 71) und seine Zeitgenossen es als „Concerto“ verstanden hätten, also als mehrstimmiges Stück für Singstimmen und Instrumente. Das vokale Konzert war zunächst nichts anderes als eine Motettenform mit Solostimmen, obligaten Instrumenten und Generalbass anstelle eines polyphonen Chors. Zu Bachs Zeit bezeichnete das Wort „Motette“ allerdings normalerweise jene Werke, in denen die Elemente des *Stile antico* teilweise oder völlig verwendet wurden. Sie wurden häufig mit Generalbassstimmen und Stimmverdopplungen durch Instrumente aufgeführt, hatten jedoch normalerweise keine obligaten Instrumentalstimmen. Oft wurde die mehrchörige Kompositionstechnik des späten 16. Jahrhunderts beibehalten. Und, was am beachtenswertesten ist, sie entstanden weiterhin größtenteils mit einer Abfolge von nicht miteinander zusammenhängenden Kontrapunkten, obwohl Bach und seine Zeitgenossen zunehmend modernere strukturelle Elemente, wie etwa die Fugentechnik oder die Ritornell-Anlage, einführten.

Als Bach an der Leipziger Thomaskirche tätig war, wurde jeden Sonntag für den Beginn der Morgenandacht wie auch für die Vesper eine lateinische Motette benötigt, doch gab Bach sich damit zufrieden, Werke aus dem Repertoire des 17. Jahrhunderts zu verwenden; offensichtlich konzentrierte er sich lieber auf die zentralen musikalischen Bestandteile der lutherischen Morgenandacht, das Vokalkonzert oder die Kantate. Ernst Ludwig Gerber berichtete, im Weihnachtsgottesdienst 1767 in der Thomaskirche eine eindrucksvolle doppelchörige Motette von Bach in lateinischer Sprache gehört zu haben. Heutzutage sind allerdings nur deutschsprachige Motetten von ihm überliefert, die wohl alle für besondere Anlässe außerhalb der normalen Liturgie entstanden.

In der modernen Forschung werden nur die sechs hier vorliegenden Motetten als authentische Bach-Motetten anerkannt (mit der Ausnahme der Choralvertonung „O Jesu Christ, mein Lebens Licht“, die obligate Instrumentalstimmen hat); es gibt mehrere Werke zweifelhaften Ursprungs, und es ist kürzlich überzeugend argumentiert worden, dass die berühmte achtstimmige Vertonung von „Ich lasse dich nicht“, die lange Johann Christoph Bach (1642–1703) zugeschrieben wurde,

tatsächlich ein frühes Werk von Johann Sebastian Bach sei. Die früheste der sechs Motetten ist wahrscheinlich die fünfstimmige Vertonung von **Jesu, meine Freude**, die wohl für den Trauergottesdienst der Frau des Leipziger Oberpostmeisters, Johanna Maria Kees, am 18. Juli 1723 entstanden war. Dieses Werk ist auch bei Weitem die längste Motette und hat die komplexeste Anlage. Es wird hier der populäre Choral des Dichters Johann Franck und des Komponisten Johann Crüger, der 1653 erstmals erschienen war, verwendet, und zwischen die sechs Strophen sind jeweils Textauszüge aus dem 8. Kapitel des Römerbriefs (Verse 1, 2, 9, 10 und 11) eingefügt. Daraus ergibt sich eine geniale symmetrische Struktur, die für den reifen Bach charakteristisch ist. Die elf Sätze teilen sich in drei Typen: Vertonungen der Choralmelodie mit Text (Nr. 1, 3, 7, 11), freie Vertonungen des Choraltexts (Nr. 5 und 9) sowie Vertonungen des hinzugefügten Texts (Nr. 2, 4, 6, 8 und 10). Sie sind um die Fuge Nr. 6 herumgruppiert; Nr. 1 und 11 verwenden dieselbe Musik; Nr. 2 und 10 teilen musikalisches Material und Nr. 3–5, ein Choral, ein Terzett und ein freier arienartiger Satz haben ihre Gegenstücke in Nr. 7–9.

In der Rangfolge am nächsten kommt wohl das achtstimmige **Fürchte dich nicht**, welches für das Begräbnis der Frau eines weiteren Leipziger Amtsträgers, Stadthauptmann Winkler, am 4. Februar 1726 entstand. Das Werk hat eine zweisätzige Anlage. Der erste Satz ist eine Vertonung von Jesaja 41, 10, wobei eine modernisierte Version des mehrchörigen Stils des 16. Jahrhunderts verwendet wird, in dem die beiden Chöre, zumeist in Akkordblöcken, einander antworten und sich zusammentun. Genau in der Mitte des Werks wechselt der Text zu Jesaja 43, 1, der zu einer dreistimmigen chromatischen Fuge erklingt, die von den tiefen Stimmen beider Chöre unterhalb des Cantus firmus—„Warum sollt ich mich denn grämen“ von Paul Gerhardt—der kombinierten Sopranstimmen gesungen wird. Von den sechs Bach-Motetten liegt diese stilistisch am nächsten derjenigen seiner Vorfahren; tatsächlich hat sie genau die gleiche formale Anlage wie die achtstimmige Vertonung von „Fürchtet euch nicht“ von Johann Michael Bach (1648–94), ein Werk, das Bach von einer Kopie des Familien-Notenarchivs, welches er selbst mit zusammengestellt hatte, her kannte.

Die achtstimmige Motette **Komm, Jesu, komm!** entstammt ebenfalls der Tradition des 17. Jahrhunderts. Der Text ist eine Paraphrase nach Johannes 14, 6 und stammt von dem Leipziger Dichter Paul Thymich und war ursprünglich von dem Thomaskantor Johann Schelle für das Begräbnis des Rektors der Thomasschule Jakob Thomasius am 14. September 1684 komponiert worden; der Anlass für Bachs Vertonung ist nicht bekannt. Schelles Werk, eine schlichte Arie, wurde später veröffentlicht, und wahrscheinlich war dies die Quelle, die Bach den Text lieferte, obwohl die beiden Vertonungen sonst keine Parallelen zueinander aufweisen. Bach verwendet die erste und letzte Strophe von Thymichs Gedicht; die erste ist im traditionsgemäßen mehrchörigen Motettenstil angelegt, wobei mehrere Tempo- und Taktwechsel stattfinden, und die zweite trägt die Überschrift „Aria“ und ist eine schlichte vierstimmige Vertonung einer menuettartigen Melodie, die von Bach selbst zu stammen scheint—sie ist seinem berühmtesten Choral, „Dir, dir, Jehova, will ich singen“, nicht unähnlich.

Die achtstimmige Motette **Der Geist hilft unser Schwachheit auf** ist die einzige der sechs, die einer bestimmten Gelegenheit sicher zugeordnet werden kann—sie entstand für die Bestattung des Thomasschulrektors Johann Heinrich Ernesti am 24. Oktober 1729. Die Anlage ist ähnlich wie die von „Komm, Jesu, komm!“; das Werk hat zwei Sätze, von denen der erste in drei unterschiedliche Abschnitte fällt, die mit Tempowechseln bezeichnet sind. Vertont sind hier Verse des Römerbriefs (Röm 8, 26 und 27) während der zweite Satz eine schlichte Vertonung der dritten Strophe von Luthers Choral „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ ist. Der musikalische Stil hingegen ist deutlich moderner gehalten. So steht der erste Abschnitt des ersten Satzes zwar im mehrchörigen Motettenstil, hat jedoch einen lebhaften $\frac{3}{8}$-Rhythmus sowie ein Hauptthema, welches—ähnlich wie ein Ritornell-Thema eines Instrumentalkonzerts—in Fragmenten wiederkehrt. Es ist

ein originaler Satz mit verdoppelnden Instrumentalstimmen (Streicher und Holzbläser) überliefert, doch liegt diese Motette hier nur mit Continuo-Begleitung vor.

Die übrigen beiden Motetten können vom Charakter ihrer Texte her kaum Werke für Trauerfeiern sein, doch gibt es keine verlässlichen Angaben zu den Anlässen, für die sie entstanden waren. Im Falle der vierstimmigen Motette **Lobet den Herrn**, eine Vertonung des kurzen Psalms 117, ist sogar lange Zeit hinweg die Autorschaft bezweifelt worden, da die älteste Quelle eine Breitkopf-Ausgabe von 1821 ist. Umgekehrt lässt sich aber nicht sagen, wer sonst ein so lebhaftes, kompaktes und doch weitläufiges Stück im wahren Motettenstil mit einer Reihe von Kontrapunkten innerhalb eines langen Satzes, dem ein kontrastierendes Halleluja im Dreiertakt angehängt ist, hätte schreiben können.

Im Falle der achtstimmigen Motette **Singet dem Herrn ein neues Lied**, die möglicherweise für Neujahr 1727 entstand, gibt es keinerlei Zweifel an der Authentizität. Vertont sind Verse 1–3 aus Psalm 149 sowie Verse 2 und 6 aus Psalm 150; dazwischen steht ein Choralsatz mit der dritten Strophe von „Nun lob, mein Seel“, gesungen von Chor II, worauf Chor I mit einer freien Vertonung des Choraltexts antwortet, der aus „O Ewigkeit, du Donnerwort“ stammt. Diese dreisätzige Anlage lässt vermuten, dass Bach das Werk offenbar als eine Art Choralkonzert betrachtete. Deutlich wird dies mit dem mächtigen ersten Satz, der in Ritornell-Form angelegt ist; das Thema erklingt in allen Haupttonarten und alterniert jeweils mit modulierenden Episoden. Dieses war das Stück, welches Mozart bei seinem berühmten Besuch in der Leipziger Thomaskirche im Jahre 1789 hörte, wie Friedrich Rochlitz berichtet:

> Kaum hatte der Chor einige Takte gesungen, so stutzte Mozart … da rief er: „Was ist das?“—und nun schien seine ganze Seel in seinen Ohren zu seyn. Als der Gesang geendigt war, rief er voll Freude: „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!“

Und wie sehr Mozart aus dieser Musik lernte, zeigt sein Requiem.

PETER HOLMAN © 1990
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL, 2014

Komm, Jesu, komm!

1 Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde,
Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,
Ich sehne mich nach deinem Friede;
Der saure Weg wird mir zu schwer!
Komm, komm, ich will mich dir ergeben;
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

2 Drum schließ ich mich in deine Hände
Und sage, Welt, zu guter Nacht!
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
Ist doch der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
Weil Jesus ist und bleibt der wahre Weg zum Leben.

PAUL THYMICH (1656–1694), 1684

Lobet den Herrn

3 Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker!
Denn seine Gnade und Wahrheit
waltet über uns in Ewigkeit.

4 Halleluja.

Fürchte dich nicht

5 Fürchte dich nicht, ich bin bei dir;
weiche nicht, denn ich bin dein Gott!
Ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch
die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöset,
ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein.

Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden,
Du bist mein, ich bin dein,
Niemand kann uns scheiden.
Ich bin dein, weil du dein Leben
Und dein Blut mir zugut in den Tod gegeben.
Du bist mein, weil ich dich fasse
Und dich nicht, o mein Licht,
Aus dem Herzen lasse.
Lass mich hingelangen,
Da du mich und ich dich
Lieblich werd umfangen.

PAUL GERHARDT (1607–1676), 1653

Der Geist hilft unser Schwachheit auf

6 Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
denn wir wissen nicht, was wir beten sollen,
wie sich's gebühret; sondern der Geist selbst vertritt
uns aufs beste mit unaussprechlichem Seufzen.

7 Der aber die Herzen forschet, der weiß,
was des Geistes Sinn sei; denn er vertritt
die Heiligen nach dem, was Gott gefället.

8 Du heilige Brunst, süßer Trost,
Nun hilf uns, fröhlich und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben,
Die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit
Und stärk des Fleisches Blödigkeit,
Dass wir hier ritterlich ringen,
Durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja.

MARTIN LUTHER (1483–1546), 1524

Jesu, meine Freude

9 Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier,
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange
Und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebers werden.

JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

10 Es ist nun nichts Verdammliches an denen,
die in Christo Jesu sind,
die nicht nach dem Fleische wandeln,
sondern nach dem Geist.

11 Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.
Lass den Satan wittern,

Lass den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.

JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

12 Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet
in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von
dem Gesetz der Sünde und des Todes.

13 Trotz dem alten Drachen,
Trotz des Todes Rachen,
Trotz der Furcht dazu!
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh' hier und singe,
In gar sichrer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd' und Abgrund muss verstummen,
Ob sie noch so brummen.

JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

14 Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich,
so anders Gottes Geist in euch wohnet.
Wer aber Christi Geist nicht hat,
der ist nicht sein.

15 Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewusst!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
Soll mich, ob ich viel muss leiden,
Nicht von Jesu scheiden.

JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

16 So aber Christus in euch ist,
so ist der Leib zwar tot um der Sünde willen;
der Geist aber ist das Leben um der Gerechtigkeit willen.

17 Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällst du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Komm nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben.

JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

18 So nun der Geist des, der Jesum von dem Toten
auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch derselbige,
der Christum von den Toten auferwecket hat,
eure sterbliche Leiber lebendig machen um des willen,
dass sein Geist in euch wohnet.

19 Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muss auch ihr Betrüben
Lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

JOHANN FRANCK (1618–1677), 1653

Singet dem Herrn ein neues Lied

20 Singet dem Herrn ein neues Lied;
die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem König.
Sie sollen loben seinen Namen im Reihen;
mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen.

21 Wie sich ein Vater erbarmet über seine junge Kinderlein,
So tut der Herr uns allen, so wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arm Gemächte, Gott weiß, wir sind nur Staub,
Gleichwie das Gras vom Rechen, ein Blum und fallend Laub.
Der Wind nur drüber wehet, so ist es nicht mehr da,
Also der Mensch vergehet, sein End das ist ihm nah.

JOHANN GRAMANN (1487–1541), 1530

Gott, nimm dich ferner unser an,
Denn ohne dich ist nichts getan
Mit allen unsern Sachen.
Drum sei du unser Schirm und Licht,
Und trügt uns unsre Hoffnung nicht,
So wirst du's ferner machen.
Wohl dem, der sich nur steif und fest
Auf dich und deine Huld verlässt.

22 Lobet den Herrn in seinen Taten,
lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. Halleluja!

BACH Les six motets

LORSQUE BACH écrivit ses motets, dans les années 1720, ce fut en héritier d'une tradition vieille de quelque cinq siècles. Dérivé du « mot » français, le terme « motet » fut forgé au XIIIe siècle pour décrire ces pièces nées de l'ajout de mots, généralement profanes, aux parties supérieures mélismatiques de passages d'organum—le plus ancien type de musique polyphonique occidentale. Il fallut attendre le XVIe siècle pour voir le motet s'inscrire au cœur de la musique liturgique et connaître un développement classique. Le cantus firmus en plain-chant—le fondement du motet médiéval—avait cédé la place à la technique de l'imitation : chaque phrase du texte recevait son propre passage de contrepoint, qui l'illustrait, d'abord par une série d'entrées dérivées, ou non, du plain-chant. Les points de contrepoint, comme on disait alors, étant normalement sans rapport les uns avec les autres, c'était le texte, et non la musique, qui déterminait la structure. Le motet était également défini, dans une certaine mesure, par le fait qu'il s'adressait essentiellement à un chœur non accompagné—même si les parties vocales des motets de la Renaissance étaient souvent doublées ou reprises par des instruments.

Pour comprendre l'histoire du motet baroque, il nous faut comprendre que le mot désignait alors plus ou moins toute musique d'église remplissant l'ancienne fonction liturgique du motet—principal morceau musical du propre de la messe (ces textes qui changeaient en fonction du jour) ou de son équivalent dans les liturgies protestantes. Ainsi Bach qualifiait-il son « Gott ist mein König » de « motetto », même si pour nous, ce serait plutôt une « cantate » (la nº 71), et pour ses contemporains un « concerto », c'est-à-dire une pièce en style concerté, pour voix et instruments. À l'origine, le concerto vocal ne fut, bien sûr, qu'un type de motet utilisant des voix solo, des instruments obligés et un continuo au lieu d'un chœur polyphonique. Mais à l'époque de Bach, le terme « motet » était normalement associé à des œuvres préservant tout ou partie des caractéristiques du *stile antico*. Leur exécution se faisait souvent avec continuo et doublement instrumental mais, habituellement, sans parties instrumentales obligées. Elles conservaient fréquemment le style polychoral du XVIe siècle tardif. Et, surtout, elles étaient encore essentiellement écrites comme une suite de points de contrepoint non connexes, malgré l'introduction par Bach et ses contemporains d'éléments structurels davantage modernes, comme la technique fuguée ou le plan avec ritornello

Au temps de Bach, à Saint-Thomas de Leipzig, des motets en latin étaient requis chaque dimanche pour le début du service matutinal et pour les vêpres, mais Bach se contentait d'utiliser des œuvres tirées du répertoire du XVIIe siècle, préférant, à l'évidence, concentrer son énergie sur les pièces centrales des matines luthériennes—le concerto vocal ou la cantate. Ernst Ludwig Gerber aurait entendu en l'église Saint-Thomas un beau motet latin à double chœur de Bach chanté lors de l'office de Noël, en 1767, mais seuls nous ont été conservés les motets allemands de Bach, presque tous écrits pour des événements particuliers, en dehors de la liturgie régulière.

Pour les spécialistes modernes, les six motets réunis ici sont les seuls authentiques de Bach (exception faite de la composition sur choral « O Jesu Christ, mein Lebens Licht », avec parties instrumentales obligées), même si le doute plane encore sur plusieurs œuvres—de bons arguments récents prouvent que le célèbre « Ich lasse dich nicht » à huit parties, longtemps attribué à Johann Christoph Bach (1642–1703), est en réalité une œuvre des débuts de Johann Sebastian. Le plus ancien motet des six est probablement le **Jesu, meine Freude** à cinq parties, peut-être destiné au service funèbre de l'épouse du maître des postes de Leipzig, Johanna Maria Kees, le 18 juillet 1723. C'est aussi, et de loin, celui qui présente l'agencement le plus long, le plus complexe. Il utilise le choral populaire du poète Johann Franck et du compositeur Johann Crüger, paru pour la première fois en 1653, mais avec, ajoutés entre les six strophes, des passages libres mettant en musique un texte tiré des versets 1, 2, 9, 10 et 11 de l'Épître aux

Romains 8. Le résultat est une ingénieuse structure symétrique, emblématique du Bach de la maturité, avec onze mouvements répartis en trois types : mises en musique de l'air et du texte du choral (nos 1, 3, 7 et 11), mises en musique libres du texte du choral (nos 5 et 9) et mises en musique du texte supplémentaire (nos 2, 4, 6, 8 et 10). Tous sont groupés autour de la fugue no 6 ; les nos 1 et 11 utilisent la même musique ; les nos 2 et 10 ont du matériau en commun ; et les nos 3–5 (un choral, un trio et un mouvement façon aria libre) ont pour pendants les nos 7–9.

Immédiatement postérieur, semble-t-il, le motet à huit parties **Fürchte dich nicht** a été assigné au service funèbre de l'épouse d'un autre fonctionnaire lipsien, le Stadthauptmann Winkler, le 4 février 1726. Il s'agit d'une œuvre en deux mouvements. Le premier, une mise en musique du verset 10 d'Isaïe 41, recourt à une version modernisée du style polychoral de la fin du XVIe siècle, avec les deux chœurs qui se répondent et se combinent essentiellement en blocs d'accords. Pile à la moitié de l'œuvre, le texte passe au verset 1 d'Isaïe 43, exprimé sur une figure chromatique à trois parties chantée par une combinaison des voix inférieures des deux chœurs et qui soutient deux versets de l'hymne de Paul Gerhardt, « Warum sollt ich mich denn grämen », énoncés en cantus firmus par les sopranos combinées. De nos six pièces, celle-ci est l'une des plus apparentées, stylistiquement, aux motets des ancêtres de Bach : son schéma formel est exactement celui du « Fürchtet euch nicht » à huit parties de Johann Michael Bach (1648–1694), une œuvre que Johann Sebastian connaissait grâce à un exemplaire conservé dans les archives des compositions familiales, qu'il avait contribué à réunir.

Le motet à huit parties **Komm, Jesu, komm!** s'enracine également dans la tradition du XVIIe siècle. Le texte, une paraphrase du verset 6 de Jean 14 (« Je suis le chemin, la vérité et la vie : nul ne vient au Père que par moi »), fut rédigé par le poète lipsien Paul Thymich et originellement mis en musique par Johann Schelle, un prédécesseur de Bach à Saint-Thomas, pour les funérailles du recteur Jakob Thomasius, le 14 septembre 1684 ; on ignore pour quelle occasion Bach le mit en musique. L'œuvre de Schelle, une simple aria, fut publiée plus tard et ce fut probablement à cette source que Bach emprunta le texte, même si les deux mises en musique n'ont rien à voir. Bach utilise les premières et dernières strophes du poème de Thymich : la première est exprimée dans le style traditionnel du motet polychoral, avec plusieurs changements de mesure et de tempo ; la seconde, intitulée « Aria », est une simple mise en musique à quatre parties d'une mélodie façon menuet qui semble être de Bach lui-même—elle n'est pas sans rappeler son célèbre choral « Dir, dir, Jehova, will ich singen ».

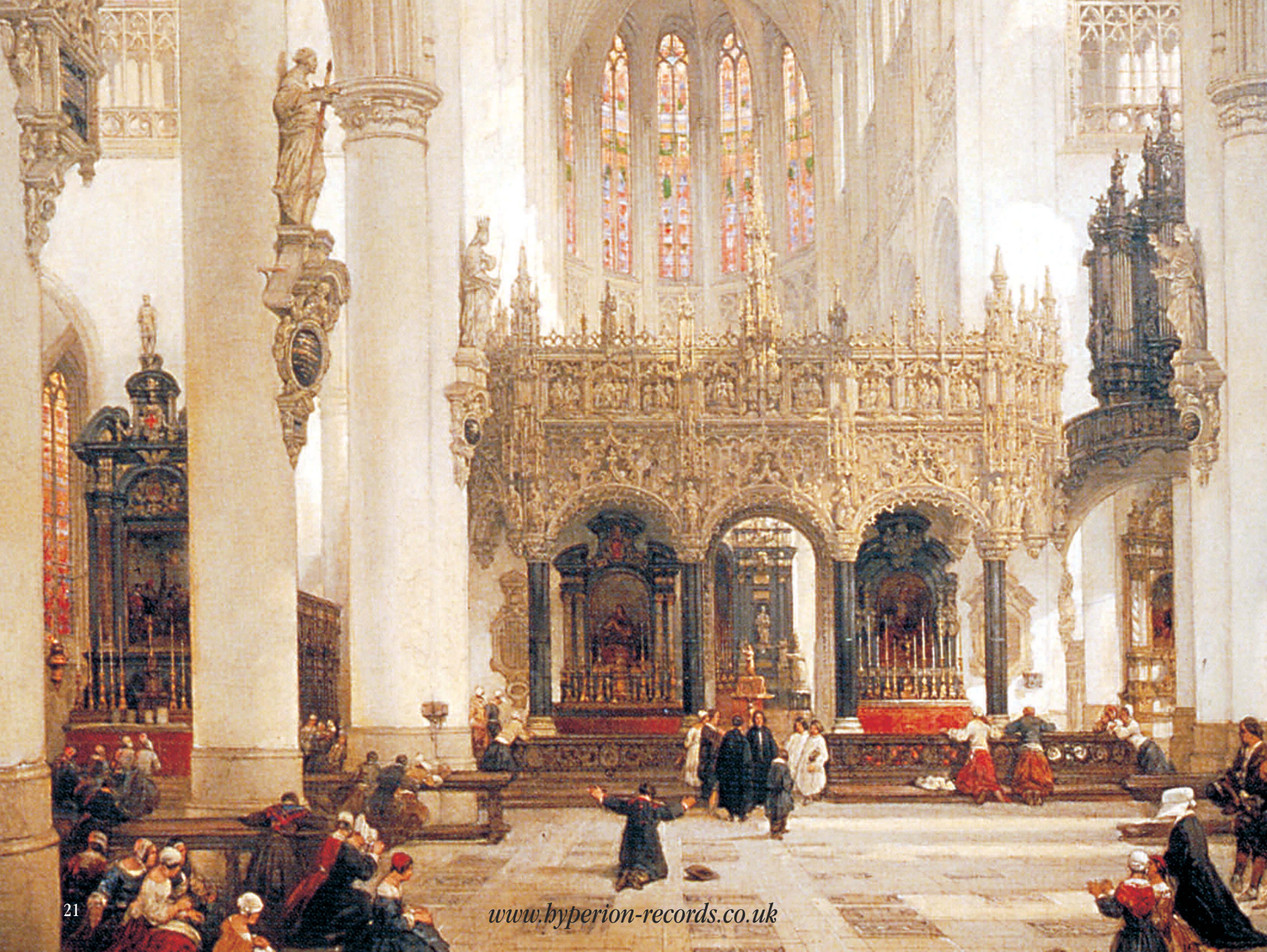
Le motet à huit parties **Der Geist hilft unser Schwachheit auf** est le seul des six à pouvoir être rattaché avec certitude à un événement donné : les funérailles de J. H. Ernesti, recteur de l'école Saint-Thomas, le 24 octobre 1729. Sa scission en deux mouvements n'est pas sans rappeler la structure de « Komm, Jesu, komm! » : le premier, subdivisé en trois sections contrastées marquées par des changements de mesure, met en musique les versets 26 et 7 de l'Épître aux Romains 8, tandis que le second est une simple mise en musique du verset 3 du choral luthérien « Komm, Heiliger Geist, Herre Gott ». Le style musical est, toutefois, beaucoup plus moderne. La première section du premier mouvement adopte ainsi le style du motet polychoral mais recourt à un enjoué mètre à $\frac{3}{8}$ et a un thème principal revenant sous forme de fragments, comme un thème de ritornello dans un concerto. Un jeu des parties instrumentales de doublement originales (pour cordes et bois) nous est parvenu, mais cet enregistrement a été réalisé juste avec un continuo.

Vu le caractère de leurs textes, les deux derniers motets peuvent difficilement être funèbres, même si on ignore pour quels événements au juste ils furent écrits. Un doute a, en effet, été jeté sur l'authenticité du motet à quatre parties **Lobet den Herrn**, une mise en musique du court psaume 117, car la plus ancienne source dont nous disposons est une édition Breitkopf de 1821. Mais l'on voit mal qui d'autre aurait pu écrire une pièce aussi vigoureuse, compacte mais expansive,

coulée dans un authentique style de motet en une série de points contrapuntiques disposés au sein d'un long mouvement, auquel est joint un Alléluia ternaire contrasté.

L'authenticité du motet à huit parties **Singet dem Herrn ein neues Lied** est, en revanche, indubitable. Datant peut-être du Nouvel An 1727, il exprime en musique un texte emprunté au psaume 149, 1–3 et au psaume 150, 2 et 6, avec, intercalé, un mouvement de choral fondé sur le verset 3 du choral « Nun lob, mein Seel » au chœur 2, auquel répond (au chœur 1) une libre mise en musique d'un texte de choral rattaché à « O Ewigkeit, du Donnerwort ». La structure en trois mouvements de cette œuvre suggère que Bach envisageait une sorte de concerto choral, comme le confirme le puissant premier mouvement et son plan avec ritornello : les énonciations du thème dans chacun des tons principaux visités sont séparées par des épisodes modulants. Ce fut ce morceau-là que Mozart entendit lors de sa fameuse visite à Saint-Thomas de Leipzig en 1789, telle que nous la rapporta Friedrich Rochlitz :

> À peine le chœur eut-il chanté quelques mesures que Mozart se redressa, étonné ; encore quelques mesures et il s'écria : « Qu'est-ce que c'est ? » Voilà que son âme semblait tout entière dans ses oreilles. À la fin du chant, il s'exclama, rempli de joie : « Il y a maintenant quelque chose dont on peut apprendre ! »

Et apprendre, Mozart le fit assurément, comme le montre son Requiem.

PETER HOLMAN © 1990
Traduction HYPERION, 2014